

La historia reciente, la materia bíblica y la ficción en la reescritura de Agustín Moreto

Recent history, biblical materials and fiction in Agustín Moreto's rewriting

DELIA GAVELA GARCÍA

Departamento de Filologías Hispánica y Clásica
Universidad de la Rioja
San José de Calasanz, 33.
26004 Logroño, La Rioja
delia.gavela@gmail.com

RECIBIDO: 22 DE DICIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: 1 DE ABRIL DE 2011

Resumen: Las recientes investigaciones sobre la obra de Agustín Moreto han puesto de manifiesto la necesidad de desterrar, o cuando menos revisar minuciosamente, la idea de que el dramaturgo madrileño se limitaba a plagiar comedias ajenas. En el presente trabajo analizo el tratamiento dado por Moreto a materiales variopintos como los sucesos de la historia reciente, la Biblia o la ficción, a la hora de escribir, solo o en colaboración, *El bruto de Babilonia*, *La cena del rey Baltasar* y *De fuera vendrá*, a partir de comedias de otros autores. Este estudio me ha permitido observar unas técnicas que van mucho más allá de la simple copia. El autor selecciona sus antecedentes siguiendo criterios dramáticos, pero también intereses biográficos coyunturales; no duda en acudir a las fuentes anteriores o ajenas a su antecedente literario para mejorar la trama, actualizarla o ajustarla a sus deseos personales y, finalmente, no desecha los motivos sino que los reutiliza creando sugerentes intertextualidades dentro de su producción.

Palabras clave: Agustín Moreto, reescritura, Biblia, recreación histórica, intertextualidad.

Abstract: Recent research about Agustín Moreto's work have evidenced the need to do away with, or at least thoroughly revise, the idea that the playwright from Madrid limited himself to plagiarize somebody else's plays. The present paper analyses how Moreto worked with diverse motifs such as the events of recent history, the Bible, or fiction when writing, alone or co-authoring a) *El bruto de Babilonia*, b) *La cena del rey Baltasar* and c) *De fuera vendrá* from other writers' plays. In this work, we can observe techniques which go far beyond the mere copy. The author selects his antecedents following dramatic criteria, but also considering current biographic interests. He does not hesitate to turn to sources previous or alien to his literary antecedent to improve, update, or adjust the plot to his own desires. Finally, the author does not discard the motifs, but he re-uses them creating suggestive intertextuality within his own production.

Keywords: Agustín Moreto, rewriting, Bible, historical recreation, intertextuality.

Desde hace algunos años, los investigadores adscritos al proyecto de edición de obras de Agustín Moreto venimos reivindicando la necesidad de prestar atención a la obra de este dramaturgo por algo más que por su fama de plagiario, siguiendo la senda de algunos estudiosos que nos precedieron.¹ La práctica de reescribir comedias ajenas no era un demérito, sino una técnica habitual en la época, tal como recoge el conocido vejamen de Cáncer y Velasco, que, no obstante, se ha interpretado, siguiendo parámetros actuales, como la primera crítica a este modo de hacer moretiano.

El estudio minucioso de los textos, para su edición, va permitiendo resaltar el cambio sustancial que experimentan las obras del madrileño respecto a sus, supuestamente, calcadas fuentes, gracias a algunas modificaciones que, en muchos casos, habían pasado desapercibidas. Cuestión diferente es señalar si entre las transformaciones operadas en las comedias se observa algún denominador común: así Judith Farré apunta, por ejemplo, la importancia del cambio de ambientación, que supone la localización en Aragón, y no en Hungría, introducido por Moreto en *Hasta el fin, nadie es dichoso* respecto a la obra de Guillén de Castro *Los enemigos hermanos* (2010, 185-86), cuyas causas retomaré más adelante, mientras que Beata Baczyńska resalta exactamente la estrategia contraria en su edición de *El mejor amigo, el rey* basada en *Cautela contra cautela* (probablemente de Mira de Amescua), donde, según dice la editora, Moreto elimina las menciones a España y Francia para abstraerla de connotaciones actuales (249). De igual forma, Elena Di Pinto señala que el desplazamiento de la acción de Barcelona a Parma en *La misma conciencia acusa*, respecto a su fuente *El despertar a quien duerme*, pretende alejarla del recuerdo de la cercana guerra de Cataluña (2010a, 988).

Pero antes de intentar encontrar motivaciones generales a las transformaciones operadas por el dramaturgo, quiero referirme a otro de los aspectos que se vienen resaltando en la producción del madrileño: la existencia de intertextualidades entre sus propias comedias. Esther Borrego, editora de *La fuerza de la ley*, dedica un epígrafe de su introducción a mostrar el “trasvase” de personajes, de funciones de ciertos tipos dramáticos, como el gracioso, o de modalidades de discurso, como el entremesil, dentro de la propia obra moretiana (45-51). Por su parte María Luisa Lobato ha llamado la atención sobre una serie de comedias alusivas a sucesos relacionados con la historia catalana del momento, sobre los que volveremos más adelante. Traemos a colación esta estrategia dramática porque interfiere de forma clara con la reescritura de comedias ajenas, como iremos viendo, al mismo tiempo que denota un hilo

conductor en la producción del autor, más allá de la, aparentemente sencilla y caprichosa, selección y reelaboración de obras ajenas.

A la vista de estos antecedentes, en el presente trabajo analizamos el tratamiento dado por Moreto a materiales de diversa índole y procedencia utilizados en obras de temática, género y fuentes distintas, con el fin de saber si seguía unos patrones de reescritura generales y, o adaptados a circunstancias particulares.

LA MATERIA BÍBLICA

Quiero empezar hablando de la utilización de la materia bíblica en la obra moretiana. Como ya señalé en un trabajo anterior, tres son las obras que podrían tener relación con las sagradas escrituras: *El bruto de Babilonia*, *El hijo pródigo*, escritas en colaboración con Cáncer y Matos, y *La cena del rey Baltasar*, salida en exclusiva de la pluma de Moreto. Los antecedentes literarios de estas comedias son dispares, pues mientras la primera está basada en *Las maravillas de Babilonia*, atribuida con dudas a Guillén de Castro, a la segunda no se le conoce fuente alguna y la tercera se ha relacionado con el auto homónimo de Calderón. Esta variedad de procedencias parece a priori alejarnos de cualquier criterio sistemático de selección de fuentes; lo cual respondería a esa imagen caótica que ofrece Cáncer y Velasco en su vejamen cuando relata:

Y en medio deste reparé, que Don Agustín Moreto estaua sentado, y rebolviendo vnos papeles, que a mi parecer, eran Comedias antiquíssimas, de quien nadie se acordaua. Estaua diziendo entre sí: Esta no vale nada. De aquí se puede sacar algo mudándole algo, A este pasto puede aprovechar. (fol. 60v)

La cantidad de materia tomada de la Sagrada Escritura tampoco parece ser un denominador común. *El bruto de Babilonia* utiliza cinco de los capítulos del Libro de Daniel que va recreando a lo largo de toda la comedia;² *La cena del rey Baltasar* sólo unos versículos de este mismo profeta para el desenlace, mientras que *El hijo pródigo* no tiene del Nuevo Testamento más que el nombre.

¿Qué sucede con la fidelidad a esta fuente sacra? El análisis detenido que hice acerca de la primera de las comedias mencionadas, la que contenía mayor cantidad de elementos bíblicos, me permitió concluir que Moreto y sus colaboradores actúan con cierta libertad sobre los elementos bíblicos, prescindiendo

de su carga dogmática y dotándolos de mayor interés dramático, gracias, sobre todo, a la manipulación de los personajes a los que humanizan para exacerbar sus pasiones y a la actualización del contexto. Por lo tanto, encontramos una recreación de la historia bíblica y una mayor independencia del flagrante “plagio” que la crítica denuncia en algunas partes de la obra,³ con el fin de destacar las pasiones de los personajes y mantener algún presupuesto básico de la comedia nueva, como el aportado por la creación de un triángulo amoroso.

Por lo que se refiere a *La cena del rey Baltasar*, el pasaje bíblico utilizado, que pertenece al cap. 5, versículos 1-30, del Libro de Daniel, es recreado en los 200 versos finales. Al resto de la comedia aporta los personajes protagonistas masculinos –Baltasar, Ciro y Daniel–, y el contexto espacio-temporal: Babilonia, durante la dominación caldea del pueblo hebreo. De nuevo debemos descartar cualquier finalidad evangelizadora, pues el castigo final de Baltasar no otorga la prioridad dramática a su idolatría. La profanación de los símbolos sagrados, que recrea los versículos mencionados cuando una mano divina escribe sobre un muro una inscripción que anuncia la muerte del tirano, si bien es la culminación de su prepotencia contra el poder divino es, sobre todo, el desenlace del triángulo amoroso y del conflicto político que ha enfrentado a Baltasar y Ciro. Parece, por tanto, que en este caso lo que atrajo a Moreto del pasaje bíblico fue un posible colofón, un fin de fiesta muy efectista para la comedia, que permitiera reponer la justicia poética. La fe sirve ahora como efecto de tramoya para sublimar con fenómenos sobrenaturales el final de una historia, la cual, sin este referente bíblico, podría haber sido una tragedia legendaria al uso. La comparación con el auto homónimo de Calderón, cuyo uso como fuente de esta obra descartamos por completo,⁴ hace aún más evidente la falta de dogmatismo de la comedia y ratifica, como en el caso de *El bruto de Babilonia*, que la utilización de la materia bíblica responde, frente a cualquier otra finalidad, a intereses dramáticos, que son los prioritarios a la hora de seleccionar materiales.

¿Qué elemento de la dramatización actúa como detonante de la decisión? Cuando, antes de 1648,⁵ Moreto se decidió a escribir esta comedia bíblica debió sentirse atraído por la personalidad de Baltasar, el rey tirano, a cuyos defectos bíblicos podía sumar el intentar forzar el amor de una mujer, que no le corresponde. En torno a su figura crea toda una red de relaciones con personajes inventados, como Fénix, la dama, o rescatados de los textos bíblicos, como Ciro, su antagonista y Daniel, el emisario del poder superior. Conocedor, por tanto, de las posibilidades que ofrecía el Libro de este profeta, en 1651, fecha posible de redacción de *El bruto de Babilonia*, pudo empujar a Cáncer y Ma-

tos para que se acercaran de nuevo a estos capítulos y recrear la figura de otro tirano, Nabucodonosor, cuyo apelativo da título a la obra. Utilizar como texto intermedio *Las maravillas de Babilonia* no resta valor al hecho de que se adentraba en un terreno ya explorado, que le permitiría manejar la materia bíblica para introducir modificaciones en la fuente literaria.

De igual forma, el efectista final de *La cena del rey Baltasar* le permitió “pagar el tributo mínimo a la espectacularidad”⁶ que exigía el ya más que iniciado público de mediados del XVII en el teatro de este género. Una simple tramoya se requería para ese colofón, donde “se oye un espantoso trueno y se aparece la mano en el letrero” (42). Sin embargo, de nuevo *El bruto de Babilonia*, en la medida en que aumenta la materia bíblica, también le permite, a él y a sus colaboradores, incrementar el peso de la espectacularidad, que supera incluso el de la fuente, pues para las mismas escenas se busca el uso de una maquinaria más compleja. Se requiere la presencia de un horno “que arderá con aguardiente” (29), el cual debe abrirse y “ardiendo por abajo, por arriba será todo jardín y en una elevación de gloria vayan subiendo y mientras cantan dentro los que están en el horno”. Esto implica necesariamente el uso de una canal, probablemente doble, pues debía cargar con tres personas. En otro momento es un ángel el que desciende para elevarse de nuevo llevando al profeta Abacuc cogido de un cabello (16-7),⁷ cuando en la fuente la escena se solucionaba con el uso de los corredores. Lo anterior se completa con un desfile de fieras sobre el escenario: además de un “dragón grande echando fuego por la boca” (12), han de aparecer varios leones, con toda seguridad actores disfrazados,⁸ que terminan elevándose junto con el profeta Daniel, para lo cual volvería a usarse el pescante doble, a diferencia de la fuente donde salen por un lateral. Fuera por convicción o por responder a la práctica de la época, es evidente el interés por seleccionar episodios que requieran cierta espectacularidad escenográfica.

Por lo tanto, en el caso de las comedias bíblicas, Moreto utiliza con liberalidad los episodios de las Sagradas Escrituras supeditando el tema a los intereses dramáticos, con especial atención a los personajes que desencadenan conflictos pasionales y a la espectacularidad.

COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Ante estas conclusiones, ¿qué sucede con otro género, laico, en el que el aparato escénico suele ser sencillo, como son las comedias de capa y espada? Es

bien sabido que el autor al que Moreto se acercó con más frecuencia en busca de material para sus obras fue Lope de Vega.⁹ Me voy a referir ahora a la comedia moretiana *De fuera vendrá*, basada en *¿De cuándo acá nos vino?*, compuesta por el Fénix entre 1612 y 1614. Como creo haber demostrado en otros trabajos (Gavela 2007 y 2008), coincidiendo además con las opiniones de los que me han precedido en la comparación de ambas obras,¹⁰ es el personaje de la tía doña Cecilia el rasgo más original de la obra reescrita. Su caracterización no sólo acerca el género de la misma hacia la comedia de figurón sino que condiciona las innovaciones del resto del *dramatis personae*: el galán tiene menos escrúpulos, la dama es más transgresora, el gracioso Chichón, criado de doña Cecilia, está hecho a imagen y semejanza de la figurona, al igual que los dos pretendientes, que resultan ser ridículos galanes sueltos caracterizados como un lindo atildado y un pedante engreído. A una conclusión semejante llega Sáez Raposo al comparar una de las obras clave de la producción moretiana, *El lindo don Diego*, con su modelo *El narciso en su opinión* de Guillén de Castro: “Sin perder su condición central de la historia, don Diego no anula al resto de sus compañeros de reparto, sino que se ve completado y perfilado a partir del entramado de relaciones que teje con ellos” (213).

Esto nos devolvería a las conclusiones extraídas acerca de las comedias bíblicas: a falta de aparato escénico, vuelven a ser los personajes los que sufren las mayores innovaciones respecto a la fuente. Sin embargo, quisiera resaltar otro aspecto que llama mucho la atención en la comparación de estas obras. Si bien la personalidad de doña Cecilia es sin duda lo más llamativo, lo cierto es que en mi cotejo vi otros aspectos importantes: reducción del número de personajes, de escenarios, de formas métricas, simplificación de la trama secundaria, supresión de algunas secuencias del argumento; en definitiva, un claro intento de concreción, que contribuía a focalizar la atención en los protagonistas. De nuevo Sáez Raposo, en el cotejo de las comedias mencionadas, destaca técnicas de reelaboración muy similares para concluir que la moretiana “presenta una acción mucho menos dispersa” (213). También Di Pinto, en su comparación de *El mayor imposible*, de Lope, con *No puede ser, de Moreto*, concluye que hay una reducción de formas métricas, de recursos y espacios escénicos y una disminución en el número de personajes que “simplifican la estructura dramática, por lo que la trama resulta más fácil de seguir” (2010b, 415). Lo anterior hace aún más destacable un fragmento que Moreto introduce aprovechando el pie que le da Lope en *¿De cuándo acá nos vino?* y que, en cierto modo, rompe esa moderación tan buscada: los 213 versos, situados en las escenas iniciales de la co-

media (vv. 171-284), dedicados al Socorro de Girona y poco o nada vinculados al argumento de la obra. Si la madre de la comedia de Lope le ofrecía el potencial para crear a la tía libidinosa, los parlamentos elogiosos de Lope hacia el archiduque de Austria y hacia el duque de Pastrana le ofrecieron el marco o le dieron la idea para introducir esta descripción de un suceso recién acaecido en el momento de la redacción.

MATERIA HISTÓRICA

Entramos, por tanto en el terreno de la historia. Tenemos algún antecedente de utilización de fuentes o materiales históricos por parte de Moreto. En la obra *Los jueces de Castilla* (estrenada el verano de 1648) se utilizan datos y personajes del siglo XII –los enfrentamientos entre los hijos de Sancho II– para hacer una exaltación de los orígenes de la corona castellana. Tal como muy bien explican Madroñal y Sáez Raposo en la introducción de esta comedia (13-5), a pesar de que Moreto parece haber consultado varias fuentes –la *Crónica* de Jiménez de Rada o la *Historia de España* de Mariana–, no muestra una excesiva preocupación por reproducir fielmente los hechos históricos. Según los editores, el autor prefiere aderezar los datos con aportaciones de la imaginación popular para resaltar una figura monárquica casi legendaria, con el fin de extrapolar ese homenaje a la maltrecha monarquía hispánica de mediados del XVII.

Volviendo a esa tirada de más de doscientos versos en romance, en los que Moreto relata el socorro de la ciudad de Girona, su función coincide con la señalada para la comedia histórica que acabamos de comentar, aunque no tanto el tratamiento de las fuentes. La proximidad de los hechos narrados parece mover a Moreto a ser más fiel a los sucesos en los que basa su relato. Es acertada la hipótesis de la profesora Lobato, quien ya señaló el detalle con el que se describe el suceso y supuso la consulta de alguna de las relaciones de época publicadas después de la campaña bélica, que se inició el 23 de septiembre de 1653 (2009, 224). De las seis relaciones que he podido consultar,¹¹ todas ellas han sido publicadas antes de finalizar ese año. Incluso una concluye con la siguiente datación “Girona, a 25 de septiembre, a las 11 de la mañana de 1653”, cuando aún se estaba “picando la retaguardia” del enemigo (*Relación verdadera del feliz svcesso* [2v]). Sin embargo, la inmediatez con la que los sucesos se transformaron en letras de molde no es una garantía de objetividad. Estos pliegos eran otro instrumento más de propaganda política y ofrecían una versión claramente encaminada a destacar las proezas del ejército español bajo la diestra

mano los Austrias. Moreto tenía ya la mitad del trabajo hecho, sólo le quedaba transformar en literatura lo que ya era una sucesión de gestos heroicos. Sin embargo, sorprende cuánto se esforzó en hacerlo con la mayor exhaustividad posible: he podido constatar que utilizó como texto base la *Verdadera relación muy copiosa del socorro que el serenísimo señor Don Iuan de Austria Príncipe de la Mar, dio a la Ciudad de Girona, el Miércoles 24 de Septiembre deste Año de 1653*, pero tuvo entre sus manos al menos otra, que pudo ser la *Relación verdadera del feliz suceso que el Exército de Nuestro Católico Rey (que Dios guarde) ha tenido en el socorro de la ciudad de Girona*, con la que completó algunos otros datos de interés ausentes en la primera. Es el caso de la fecha en la que Juan José de Austria parte desde Barcelona para ayudar a los sitiados:

Y viendo el serenísimo señor don Juan de Austria la necesidad que había de socorrer la plaza [...] abrevió la jornada y juntando toda la infantería y caballería que le fue posible se partió por mar con la infantería y con la caballería por tierra, que fue lunes a los quince de septiembre deste año de 1653. [fol. 1v.]

También se toman de esta última relación detalles como que el ejército francés quiso facilitarse el asalto desmantelando “un pedazo de muro que son muy flojos y de poca resistencia” ([fol. 1v.]), para entrar por las brechas, donde fue rechazado hasta en dos ocasiones, en las que destacó el condestable.

Algunos pasajes responden a una literalidad tan extrema que Moreto se limita a versificar la fuente. La *Verdadera relación* relata una escaramuza de la batalla de la siguiente manera:

Acometió don Gaspar de la Cueva a la colina a las tres de la mañana, dicho día 24 de septiembre, con el Regimiento de la Guarda, guiado como está dicho por el maestro de campo Juan del Castillo, con tan buena dicha que lo ocupó en muy breve espacio de tiempo no obstante que el enemigo le defendía valerosamente. Pasó adelante conforme a la orden que tenía, cargando siempre sobre el enemigo, de manera que le obligó a desamparar todos los puestos que tenía, hasta llegar a una casa que estaba guarnecida de esguízaros, donde hizo pie el enemigo y se peleó valerosamente un gran rato, pero habiendo avanzado los irlandeses por el costado derecho y el escuadrón del conde de Humanes y de don Francisco de Velasco se halló el enemigo obligado a retirar la mayor parte de sus tropas a

otra casa que estaba más avanzada y la tenía muy fortificada sobre el camino que baja a Girona y se da la mano con el Fuerte de la Cuesta de la Liebre”. ([fol. 2])

Fijémonos ahora en la versión que ofrece Moreto:

Acometió don Gaspar	265
de la Cueva con tan rara	
resolución la colina,	
que en breve espacio ocupada	
se retiró el enemigo.	
Y él siempre dándole carga,	270
como tenía por orden,	
hizo que desamparara	
los puestos fortificados,	
hasta llegar a una casa	
de esguízaros guarnecida,	275
donde hizo pie y peleaban	
como rayos los franceses.	
Pero en este tiempo avanzan	
don Francisco de Velasco	
y el de Humanes con su escuadra.	280
Y pelearon de suerte	
que, tomándoles la casa,	
se retiraron a otra	
que más adelante estaba	
con más fortificación;	285
y haciendo más amenaza,	
al camino de Girona,	
porque la mano se daba	
con un fuerte que tenían	
en un paraje que llaman	290
de la Cuesta de la Liebre. ¹²	

No son sólo los datos concretos, sino el mantenimiento del vocabulario exacto, que no responde a tecnicismos militares ineludibles para la comprensión de la escaramuza, los que ponen de manifiesto que Moreto tenía delante la *Rela-*

ción cuando estaba redactando la comedia. Por este mismo motivo, llaman más la atención las supresiones, la elección de los fragmentos de la *Relación* que quiere recoger y aquellas aportaciones de su cosecha en las que se permite cargar las tintas. En cualquiera de estos extremos intervienen nombres propios. Si volvemos al pasaje anterior nos damos cuenta de que el protagonista único de la toma de la colina es Gaspar de la Cueva, ya que Moreto ha eliminado a Juan del Castillo, el maestro de campo que le guió en el avance. Este Gaspar de la Cueva no es otro que el hermano del mecenas, Fernández de la Cueva, al que Moreto dedica y envía sin dilación la *Primera parte* de sus comedias. He aquí la razón por la que tenía que ser exhaustivo, pero al mismo tiempo selectivo en su homenaje, pues se iba a tomar interés en que leyeran sus versos los insignes protagonistas de estas proezas, a los que, sin duda, le importaba agradar.

Moreto no reparó en gastos para incluir todas aquellas figuras destacadas que desfilan por los documentos históricos, aunque se reservó la epopeya para los más ilustres, con la única dificultad de que ensalzar a uno no supusiera un demérito para otro. En la escala de adulaciones, ocupan un papel destacado los Velasco. Íñigo Melchor Fernández de Velasco, penúltimo condestable de Castilla, que era Grande de España, pertenecía por cuna a uno de los linajes más poderosos del momento y detentaba por su cargo de condestable el mando supremo del ejército. El valor de este linaje se ensalza además con la participación del hermano menor del condestable, quien según la *Verdadera relación* tuvo un percance leve, por el que “fue herido a la espalda (pero no fue cosa considerable)” ([fol. 2]), aunque una hipérbole muy plástica le da un valor simbólico, digno de su casta:

Seguíanle don Francisco
de Velasco, cuya espada
ilustró allí con su sangre
los blasones de su casa. (vv. 221-4)

Sin embargo, si alguien es encumbrado en el relato moretiano es don Juan José de Austria, quien ha pasado a la historia por haber logrado sofocar la sublevación catalana. Aunque las relaciones de época le reconocen el mérito de haber encontrado los medios para acudir al socorro y de haber diseñado la estrategia del ataque, no se explayan en describir su participación en el campo de batalla, más allá de comentarios como “siendo su alteza el primero con la espada en la mano se expuso al mayor riesgo, no salió lastimada su persona, cosa

que se ha tenido por milagro” (*Verdadera relación*, [2v]). Comparémoslo con los versos que se le dedican en *De fuera vendrá* :

Crecía la confusión,	
mas de su Alteza, irritada	
la cólera generosa,	305
por el medio de las armas	
se metió y a sus soldados	
alentando en voces altas,	
parece que en cada uno	
se metió su misma saña;	310
porque, como ardiente fuego	
que por las mieses doradas	
entra talando y su ardor	
de espiga en espiga salta,	
dejando hecha una luz misma	315
todo el oro de sus cañas,	
ansí el valeroso joven,	
por sus valientes escuadras,	
del fuego de su furor	
iba sembrando las brasas,	320
dejando todos los pechos	
tan vestidos de su llama,	
que a su ejemplo todos eran	
ya como él en la batalla.	

Como no podía ser menos, este personaje es utilizado para poner el broche de oro a su relato:

Y desta facción resulta
 más gloria a nuestro Monarca;
 pues ha librado en tal hijo
 tantas vitorias a España. (vv. 381-4)

Todo esto nos lleva a señalar el cuidado con el que Moreto llevó a cabo esta digresión, ajena al devenir de la comedia. ¿Qué razones tenía para incluirla y esmerarse tanto en su redacción? El motivo hay que buscarlo en esa intertextua-

lidad a la que me refería al principio de estas páginas. *De fuera vendrá* está muy relacionada con otras dos comedias pertenecientes a esta *Primera parte*, que también cuentan con cierto trasfondo histórico: *Hasta el fin, nadie es dichoso* y *El desdén, con el desdén*, con las que se vincula por la proximidad de las fechas de redacción y por la mención de los sucesos históricos de Cataluña durante la ocupación francesa de mediados del XVII; pero a las que la une además el deseo de agradar a dos personalidades destacadas del momento. En ambas comedias tienen una presencia importante la familia de los Urgel. Farré identifica con Juan José de Austria a Sancho, el hijo del conde de Urgel, en *Hasta el fin* (2008, 412-16) y Lobato cree que el propio conde en *El desdén* es un trasunto del personaje al que Moreto dedica esta *Primera parte*, Francisco Fernández de la Cueva (2008, 399). Esta última estudiosa propone además que el extenso relato de la liberación de la ciudad de Girona al que nos referimos ahora respondería a este mismo propósito de adulación del mecenas, puesto que Fernández de la Cueva tuvo un papel destacado en las campañas catalanas contra Francia, aunque no exactamente en la de Girona, donde no pudo participar por haber sido nombrado virrey de Méjico, pero donde sí lo hizo su hermano, como hemos señalado. A buen seguro que debió quedar satisfecho al recibir en las Indias una crónica tan minuciosa de la campaña bélica a la que no pudo asistir. Como también se hizo grata al entorno de la casa real, a pesar de Mariana de Austria –enemiga declarada de Juan José de Austria–, si nos atenemos al hecho de que cuatro de las diez representaciones que se han documentado de la obra se hicieron en palacio. La primera de la que se tiene noticia, suponemos que hubo otras antes, data de noviembre de 1660, cuando Diego Osorio no pudo colocar carteles en el corral en donde representaba porque estaba “ensayando una comedia vieja que se intitula *De fuera vendrá*, con loa y saynetes nuevos para hacer esta noche fiesta a Su Majestad”.

Parece, por tanto, que Moreto no tiene reparos en introducir modificaciones importantes en la comedia que está reescribiendo cuando sus intereses personales están en juego. De igual forma se deduce de lo anterior que se cuida muy mucho de improvisar cuando lo que narra afecta a sucesos coetáneos. A esta misma conclusión llega Beata Baczynska, cuando señala en su introducción de *El mejor amigo, el rey* que Moreto cambió el contexto temporal e hizo desaparecer las menciones a España y Francia de la comedia que le servía de fuente, *Cautela contra cautela*, para desvincularla de su coetaneidad, la década de los cuarenta, con la que era fácil relacionarla por el protagonismo que se le da a la figura del valido, poco tiempo después de la caída de Olivares.

CONCLUSIÓN

Creo haber expuesto abundantes argumentos para rechazar un sistema de redacción fácil que se limita a copiar: hay un proceso de selección de antecedentes literarios determinado por factores dramáticos, entre los que la potencialidad de los personajes parece ser una constante por encima de los géneros, pero entre los que también ocupan un papel importante las posibilidades escenográficas, en este caso sí, en los géneros más dados a la espectacularidad. Sin embargo, he podido comprobar cómo la selección puede responder además a intereses biográficos coyunturales, como los que motivan el relato sobre el Socorro de Girona, insertado gracias al marco providencial del mentidero de soldados en *¿De cuándo acá nos vino?* Una vez elegido el antecedente, Moreto va mucho más allá de modificaciones superficiales: cuando lo considera necesario acude a la fuente de su antecedente literario, como parece hacer con la Biblia, en busca de elementos que mejoren la trama, generen nuevos argumentos o aumenten la espectacularidad y utiliza con minuciosidad fuentes adicionales, como las relativas al Socorro de Girona, que actualicen el contexto de la obra. Este proceso de actualización no sólo tiene que ver con la ubicación en el presente inmediato o con la incorporación de rasgos costumbristas afines al espectador, sino también con la adecuación de los elementos dramáticos a una práctica que, a mediados del XVII, iba superando ciertos parámetros de los planteados o ejecutados por Lope a principios del siglo. Cabe señalar finalmente que, incluso cuando la comedia ya estaba escrita, Moreto no abandonaba sus textos para lanzarse sobre la siguiente “mina” que reescribir sino que los temas, personajes y argumentos seguían madurando en su cabeza, arropados por la concentración de sus obras en esa década de los cuarenta o primeros cincuenta, y podían volver a entrar en escena si la ocasión se terciaba, como demuestra la insistencia en el Libro de Daniel, en los sucesos catalanes, en las figuras del mecenas o de Juan José de Austria y otras muchas intertextualidades que vienen señalando mis compañeros moretianos y que seguro continuarán saliendo a la luz al hilo en el proyecto editorial que tenemos entre manos.

Notas

1. Llamaron la atención sobre el interés de la obra del dramaturgo: Luis Fernández Guerra, Ermanno Caldera, Frank P. Casa, Ruth Lee Kennedy, Ann L. Mackenzie, entre otros. Véanse los trabajos recientes de Di Pinto y Sáez Raposo.
2. Ver Gavela [en prensa].
3. Ruth Lee Kennedy (35) señala esta comedia como una de las tres que contienen tantos versos copiados del original que no se puede salvar de la acusación de plagio. Si bien es cierto que en otro lugar (31) menciona este extremo para los actos primero y tercero, cuya autoría corresponde a Cáncer y Matos, mientras que el segundo, el que atribuye a Moreto, contaría con cierta independencia en los temas, la caracterización, el diálogo y la versificación, según esta autora.
4. Ya se habían señalado algunos impedimentos: la tardía fecha de publicación de la obra de Calderón, que no fue impresa hasta 1664, aunque debemos decir que Valbuena Prat adelanta su redacción a 1634, mientras que ciertos datos internos han permitido fechar la comedia moretiana como anterior a 1648 (Kennedy 17 y 25). No negamos que, si Moreto había tenido ocasión de ver el auto, despertara su interés el colofón efectista que en una representación debía impactar más aún que sobre el papel. Kennedy (40-1) ya señaló que existía un abismo entre una y otra y lo achaca a la diferencia de temperamentos de sus autores.
5. La fecha (ante quem 1648) viene de que se la menciona en el entremés *El doctor Carlino*, escrito entre marzo de 1642 y junio de 1648 (Kennedy 17).
6. Son palabras tomadas de Kennedy (38-9), quien afirma que estos efectos estaban ausentes del resto de su producción.
7. Entiendo que este pasaje se soluciona de forma más simple en *Las maravillas de Babilonia*, donde sólo es necesario el uso del monte y los dos corredores. Abacuc asciende por la rampa con escalones, que es el monte hasta el primer corredor, según se desprende de la acotación: “Vase el pastor y él va subiendo por el monte”. Más tarde el ángel aparece en el corredor superior y lo traslada agarrado de un cabello, mientras los leones aparecen en el tablado: “pássanle de un lado a otro de vn cabello, mientras sale Daniel, y dos Leones por debaxo” (194v.).
8. Ruano de la Haza descarta por completo que sean animales (505-6).

9. Según el elenco recogido por Kennedy (159-60), de las veintiuna comedias ajenas que Moreto reutilizó en su producción, once son del Fénix. Aunque Di Pinto (2010a, 985-6) ha puntualizado recientemente que en solo seis de ellas se suman la autoría confirmada de Lope con la redacción en solitario de Moreto.
10. Kennedy 159; Mackenzie 120; Exum 837.
11. Ver el elenco de relaciones en la bibliografía.
12. Tanto este texto, como los que siguen, están tomados de la edición que he realizado de la comedia *De fuera vendrá*. Debo señalar asimismo que el presente artículo se inscribe dentro de mis investigaciones como miembro de los proyectos, financiados por el MICINN, *La obra dramática de Agustín Moreto III: Comedias escritas en colaboración* (referencia: FFI2010-16890) y *La Biblia en el teatro español I* (referencia: FFI2010-17870). Los datos de las nueve representaciones restantes los recojo en mi edición de la comedia, donde pude incluirlos gracias a la información recopilada en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), de donde también está tomada esta cita.

Obras citadas

- Allen, John J., y José María Ruano de La Haza. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Nueva biblioteca de erudición y crítica, 8. Madrid: Castalia, 1994.
- Baczynska, Beata. "Prólogo". *El mejor amigo, el rey. Comedias de Agustín Moreto: Primera parte de comedias*. Vol. 1. Dir. María Luisa Lobato. Kassel: Edition Reichenberger, 2008. 245-58.
- Borrego Gutiérrez, Esther. "Prólogo". *La fuerza de la ley. Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Vol. 1. Dir. María Luisa Lobato. Kassel: Edition Reichenberger, 2008. 37-61.
- Caldera, Ermanno. *Il teatro di Moreto*. Pisa: Goliardica, 1960.
- Cáncer y Velasco, Jerónimo de. *Obras varias*. Madrid: Diego Díez de la Carreira, 1651.
- , Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso. *El Bruto de Babilonia. Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Domin-

- go García Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1668. 1-40.
- Casa, Frank P. *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1966.
- Di Pinto, Elena. “El arte de la refundición según Moreto (I): *El despertar a quien duerme*, de Lope de Vega vs. *La misma conciencia acusa*, de Moreto”. *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO*. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidad, 2010a. 985-92.
- . “El arte de la refundición según Moreto (II): *El mayor imposible*, de Lope vs. *No puede ser*, de Moreto”. *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, Colección Olmedo Clásico, 2010b. 409-16.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT). [Recurso electrónico]. Dir. Teresa Ferrer Valls. Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos, 50. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Farré Vidal, Judith. “Prólogo”. *Hasta el fin, nadie es dichoso. Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Vol. 2. Dir. María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 2010. 180-95.
- . “*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto y su refundición a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro”. *Revista de Literatura* 70.140 (2008): 405-38.
- Fernández Guerra, Luis. “Catálogo razonado de sus dramas”. Agustín Moreto y Cabaña. *Comedias escogidas*. BAE 39. Madrid: M. Rivadeneyra, 1856. XXIX-XLIV.
- Gavela García, Delia. “La evolución de un género a través de sus figuras y figurones”. *El figurón: texto y puesta en escena*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2007. 129-47.
- . “Un replanteamiento de la figura del galán a partir de algunas comedias de enredo de Moreto”. *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2008. 337-58.
- . *De fuera vendrá. Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Vol. 2. Dir. María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 2010. 1-180.
- . “El tema hebreo en una obra en colaboración de Agustín Moreto: *El bruto de Babilonia*”. *La Biblia en el teatro*. Eds. Francisco Domínguez Matito y

- Juan Antonio Martínez Berbel. Logroño: Cilengua [en prensa].
- Kennedy, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton (Massachusetts): Department of Modern Languages of Smith College, 1932.
- Lobato, María Luisa. "Prólogo". *El desdén, con el desdén. Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Vol. 1. Dir. María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 2008. 397-422.
- . "Los fundamentos del teatro de Moreto". *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Eds. Alberto Blecha, Ignacio Arellano y Guillermo Serés. Pamplona: Universidad de Navarra/Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2009. 207-29.
- Mackenzie, Ann L. *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*. Liverpool: Liverpool University Press, 1994.
- Madroñal, Abraham, y Francisco Sáez Raposo. "Prólogo". *Los jueces de Castilla. Comedias de Agustín Moreto: Primera parte de comedias*. Vol. 4. Dir. María Luisa Lobato. Kassel: Edition Reichenberger, 2010. 3-25.
- Moreto y Cabana, Agustín. *La cena del rey Baltasar*. s.l. s.i. s.f. BNE T-14963.
- Sáez Raposo, Francisco. "El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon". *Como en la antigua, en la edad nuestra: presencia de la tradición española del Siglo de Oro*. Ed. Natalia Fernández Rodríguez. Bellaterra: Grupo de Investigación Prolope. Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. 195-225.
- Segunda relacion muy copiosa del socorro que el serenísimo señor Don Iuan de Austria Principe de la Mar, dio a la ciudad de Girona, el miércoles 24 de septiembre deste año de 1653*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1653.
- Relación verdadera del feliz suceso que el Exército de Nuestro Católico Rey (que Dios guarde) ha tenido en el socorro de la ciudad de Girona gouernando las Armas el Serenísimo Señor D. Iuan Austria.de [sic]*. Zaragoza: Miguel Luna, 1653.
- Relación verdadera de la famosa vitoria que ha tenido el serenísimo señor Don Juan de Austria, contra las Armas de Francia en el sitio de Girona y lo que ha sucedido en el Principado de Cataluña desde que su Alteza rindió por fuerza de Armas la memorable Ciudad de Barcelona, que fue a 13 de octubre de 1652, hasta el socorro de Girona, que se dio el 24 de setiembre deste año de 1653*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1653.
- Relacion verdadera del felice successo que han tenido las Armas Catolicas de España en el socorro de Girona, y del esfuerço y valentia con que el señor don Juan de Austria esfuerço y alento a los nuestros* Granada: Francisco Sánchez, 1653.
- Relación verdadera del modo con que el serenísimo señor Don Iuan de Austria dio el so-*

corro a Gerona y del milagro que el glorioso S. Narciso Obispo y mártir ha obrado en el exercito frances, matando con las moscas muchos cauallos. Barcelona: Cathalina Mathevar, 1653.

Valbuena Prat, Ángel. “Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis”. *Revue hispanique* 61 (1924): 1-302.

Verdadera relación muy copiosa del socorro qve el serenísimo señor Don Iuan de Austria Príncipe de la Mar, dio a la Ciudad de Girona, el Miércoles 24 de Septiembre deste Año de 1653. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1653.